Prešernov sklad 2020

Prešernov sklad 2020

Stojan Kerbler

Fotograf

Stojan Kerbler

za življenjsko delo

Stojan Kerbler je brez dvoma osrednja osebnost slovenske fotografije. Obsežen in impresiven seznam njegovih samostojnih in skupinskih razstav, sprva v Jugoslaviji, kasneje v Sloveniji in širom po svetu, ter seznam pomembnih priznanj in nagrad (Prešernov sklad 1979) nazorno priča o tem. Številna mentorstva mlajšim fotografom in sodelovanje z umetnostnozgodovinsko stroko, ob poskusih zgodovinjenja in vrednotenja slovenske fotografije, pa pričajo o vsestranskosti in vseživljenjski vpetosti in odgovornosti ter predanosti fotografskemu mediju.

Utemeljene in zapeljive, a hkrati nehvaležne so primerjave Kerblerjevega opusa z delom H. C. Bressona ali A. Sanderja, lahko tudi R. Doisenaua. Te primerjave ga uvrščajo v sam vrh evropske in svetovne fotografije, vendar pa se zdi, da je Stojan Kerbler v svojih izhodiščih in hotenjih precej drugačen. Ko je v šestdesetih letih prejšnjega stoletja pričel odstirati zastor nad pozabljenimi in na rob zavedanja odrinjenimi Halozami in Haložani, vsekakor ni hotel moralizirati, ustvarjati socialnih podob, niti obsojati ali vzbujati slabe vesti opazovalcem, ampak skromno omogočiti pogled in vpogled. Njegov širokokotni objektiv je tiho in ljubeče božal obličja tamkajšnjih ljudi. Ni iskal in beležil velikih dejanj in pretresov. »*Spectacle de la vie quotidienne*« pa je možno posneti le tedaj, če si eden od njih, enak, človek med ljudmi, a s spoštljivo kamero.

Stojan Kerbler ni nikoli poskušal estetizirati, vendar njegove fotografske podobe same vzpostavijo univerzalno, celo eksistencialno estetiko. Tudi ni nikoli

želel ustaviti trenutka v času (čeprav je to fotografiji imanentno), temveč nasprotno! Njegova podoba pomeni naslon in daje oprimek, je neka točka in mesto razmisleka o bivanju in teku življenja. Navkljub novim trendom, digitalizaciji fotografske slike, sodobnim orodjem vrednotenja fotografske podobe se Kerblerjev opus spretno izmika označbam, posploševanju in prehitrim in navideznim analogijam. Ostaja samo svoj, nepresegljiv in neizmerno dragocen dokument avtorjevega visokega humanizma.

O delu Stojana Kerblerja je bilo napisano mnogo in še več, z raznoterih gledišč. Novejši razmisleki o interpretaciji z etnološkimi metodami ter tehnološkimi premenami in digitalnimi prevodi se mi zdijo le delno upravičeni, celo odveč! Na to najbolje odgovori avtor sam, ko pravi: »*Fotografiral sem le tisto, kar se mi je zdelo vredno*«. Sam je torej merilo in bivališče pogleda in hkrati ustvarjalec podobe, torej je podoba njegova notranja nuja, potreba in želja. »Prava umetnina pa lahko nastane le iz notranje potrebe ustvarjalca« pravi V. Kandinsky.

Stojan Kerbler je že v svojih študentskih letih v Ljubljani neumorno fotografiral. Prvič je razstavljal leta 1960. Leta 1963 ga najdemo med soustanovitelji skupine Šolt. Sam nekoč omeni, da ga mestno okolje ni nikoli prav navdihovalo, čeprav ustvari nekaj odličnih fotografskih podob, na primer *Skupna pomlad* (1960) z nepozabnima starim in mladim parom na klopci, ki jo je posnel v Tivoliju, ter fotografija *Otroci ob glavni cesti* (1961), kjer je že nakazal osrednji položaj človeške figure, ki ga najdemo v večini njegovega opusa. Pravi razmah njegova fotografska ustvarjalnost doživi, ko se vrne v domače kraje leta 1965. Isto leto postane član mariborskega fotokluba, vendar se njegova fotografija močno razlikuje od radikalnega pogleda večine klubskih kolegov. Tako imenovana »črna fotografija« Mariborskega Kroga Kerblerja ne odvrne od njegove začrtane poti.
V šestdesetih in sedemdesetih letih ustvari mnogo svojih ikoničnih fotografij v ciklusih *Portreti s ptujskih ulic*, *Haložani* in *Koline*, ki so bile deležne prav posebne pozornosti. Ciklus *Koline* so prerekani ali opevani fotografski esej o prastarem ritualu žrtvovanja živali, ki je nujen za preživetje družine. Čeprav vsi vemo, da je dejanje kruto, krvavo, čustveno razrvano, a njen izid je pač smrt, je Kerbler samo dogajanje spremenil v nekakšen senčni teater, odtis odtisa krutosti. Gledalec tako nikoli ne začuti ostrine noža. Kerbler sam se ne opredeljuje ali sodi in tega gotovo ne zahteva niti od gledalca. Gledalca postavi v položaj nekakšne vizualno informirane priče. Če gledalec – priča želi svojo informacijo prenesti drugi osebi, tega ne more storiti drugače, kot da se zateče v opredelitev ali sodbo.
Tako pa se ujame v past, saj je taka sodba konstrukt, kajti sama podoba ne vsebuje nobenega nastavka, oprimka ali naslona za kakršno koli sodbo. Gledalec sam nosi breme videnja, ki ga lajša samo naslednja podoba v Kerblerjevem ciklusu. Tako postanejo njegove podobe univerzalne in aktualne, a tudi brezčasne, kljub času, ki teče. Tako jih je nemogoče pozabiti. Ker je tudi čas konstrukt, pa morda nekatere odgovore dobimo s Kerblerjevim novejšim ciklom *Ptujska dvorišča*. Odsotnost ljudi in kakršnih koli dejanj, gibanja, hrupa; le pročelja hiš in sledi časa ter neke neizbežne minljivosti. Morda pa je vse le tako enostavno kot je rekel nekoč Ansel Adams, ko je gledal fotografije svojega učenca: »Dobro, da si fotografiral to staro drevo. Veš, letos spomladi je vanj udarila strela in pogorelo je do tal.«

Boris Gaberščik

Milko Šparemblek

Koreograf in plesalec

Milko Šparemblek

za življenjsko delo

»S plesom se začne vse. Balet je izhod iz labirinta. Je moj poklic. Je klic.« To je misel baletnega umetnika Milka Šparembleka, vodilo in sporočilo njegove bogate poustvarjalne in ustvarjalne poti.

Kot koreograf, dramaturg in režiser se uvršča v sam svetovni vrh baletnih in plesnih umetnikov, ki so s svojim ustvarjanjem pomembno vplivali na razmišljanje o plesu v današnjem času. S svojimi častitljivimi enaindevetdesetimi leti in s sedem desetletij dolgo ustvarjalno potjo je Milko Šparemblek najstarejši še aktivni koreograf na svetu.

Sodi v generacijo, katere vidnejša predstavnika sta bila v Ameriki Jerome Robbins, v Evropi pa Maurice Béjart.

Milko Šparemblek sledi prepričanju nestorja slovenskega baleta Pina Mlakarja, da se je balet skozi štiristo let svoje zgodovine opiral na spoznanje, da je človek psihofizična celota, ki ji ustreza en sam aksiom: lepota, resnica, dobrota.

Enotnosti te »svete trojice« ostaja zvest tudi Šparemblek. Dopolnjuje jo z vedno na novo izumljeno plesno govorico, ki vodi tja, kjer domuje prastaro hrepenenje po preseganju samega sebe, po preseganju minljivosti in končnosti. Okleva, preden definira umetniško dejanje. Meni, da je definicija irelevantna, ker nam ne more posredovati bistva in skrivnostnosti avtorstva.

Milko Šparemblek razmišlja o umetnosti plesa in umetnosti kot o zelo potrebni in vsenavzoči nadstavbi,

ki plemeniti banalnost vsakdanjosti in jo zelo težko razložimo z racionalno analizo. Umetnost je in bo intuitivna kategorija, ki je vsota vsega, kar smo, kar je bilo in tudi tistega, kar šele prihaja ...

Njegov izvirni slogovni izraz je tako samosvoj, da ga ne more opredeliti nobena plesno-teoretična ali plesno-zgodovinska oznaka. Milko Šparemblek je namreč sam postal plesni pojem. Njegov ples je preprosto »šparemblekovski«, njegove inovacije v vrtincu plesno-gledaliških iskanj pa bi lahko poimenovali »šparemblekovsko plesno gledališče«.

Njegov dosedanji ustvarjalni opus obsega več kot sto petdeset baletnih, opernih in dramskih predstav, ki jih je postavil v petinštiridesetih različnih gledališčih po svetu, in vrsto umetniških filmov ter izvirnih televizijskih stvaritev.

Milko Šparemblek je rojen 1. 12. 1928 v Farni vasi pri Prevaljah na Koroškem, v kraški družini s koreninami v Grahovem blizu Cerknice.

Odraščal je in se šolal v Zagrebu. Po študiju baleta pri Ani Roje in Oskarju Harmošu in študiju primerjalne književnosti je postal solist baleta Hrvaškega narodnega gledališča v Zagrebu. Sodeloval je z vrhunskimi baletnimi umetniki tistega časa, tudi z Margareto Froman, Miloradom Jovanovićem in Nenadom Lhotko. Že kot mlad plesalec je Šparemblek spoznal dela koreografskega opusa Pie in Pina Mlakarja. Plesal je v *Danini*, v *Vragu na vasi* in v *Srednjeveški ljubezni*. Videl je *Lepo Vido*, plesno suito *Lok* in *Malo balerino*.

Leta 1953 je na priporočilo Madame Ninette de Valois, ustanoviteljice angleškega Kraljevega baleta, dobil štipendijo za izpopolnjevanje v klasičnem baletu v Parizu pri slavni ruski pedagoginji Olgi Preobraženski in pri baletnem pedagogu Sergeu Perretiju. Bil je tudi »Danseur Étoile«, zvezda pariške Opere. Postal je vidnejši član francoskih baletnih skupin Janine Charrat, Milorada Miškovića, Ljudmile Čerine in Mauricea Béjarta.

Prvo dramaturško zamisel je Šparemblek ustvaril za balet »*Rašomon*« (Rashomon). Zamislil si je koreografske elemente, potem pa k sodelovanju povabil nekega mladega nizozemskega koreografa, da je balet postavil. V baletu je Šparemblek tudi plesal. Predstava je bila zelo uspešna, v Monte Carlu so jo plesali kakih dvestokrat. Prvo samostojno polurno koreografijo »*Kvartet*« (Quatuor) pa je Šparemblek postavil leta 1955 za baletno skupino »Balet pariških zvezd«, v kateri je bilo pet Jugoslovanov – baletni plesalci Veronika Mlakar, Milorad Mišković, Veseljko Sulić in Milko Šparemblek ter dirigent Krešimir Šipuš. Tudi balet »*Kvartet*« so izvedli v Monte Carlu.

Plesalec z uspešno plesno kariero v tujini se je kasneje razvil tudi v vrhunskega umetniškega ustvarjalca – koreografa, režiserja, dramaturga in scenografa baletnih in opernih predstav, filmov ter televizijskih stvaritev. Poklicni veter ga je nosil po različnih krajih sveta. Mednarodni ugled si je pridobil z ustvarjanjem v baletnih in opernih gledališčih v Parizu, Londonu, Bruslju, Amsterdamu, Veroni, Lyonu, Lizboni, Madridu, Benetkah, Atenah, Rio de Janeiru, New Yorku, Montrealu, Strasbourgu, Beogradu, Zagrebu in Ljubljani.

Med drugim je deloval kot baletni mojster *Baleta 20. stoletja* Mauricea Béjarta v Bruslju, direktor baleta

Metropolitanske opere v New Yorku, direktor *Baleta Gulbenkian* v Lizboni, direktor baleta v Lyonu in direktor baleta v Hrvaškem narodnem gledališču v Zagrebu.

V času, ko je bil direktor baleta Metropolitanske opere v New Yorku, je tudi študiral sodobne plesne tehnike pri znamenitih plesalcih Joséu Limonu in Marthi Graham. Šparemblek je v domovino prinašal balet v skladu z mednarodnimi merili. Njegove stvaritve odlikuje *lepota človeškega gibanja kot alfa in omega plesne umetnosti*.

Šparemblekovo prvo koreografsko srečanje z ljubljanskim baletnim ansamblom so bili leta 1977 *Plesi na teme Magnificata* na glasbo Johanna Sebastiana Bacha in *Duet na glasbo* Antona Weberna. Sledilo je Baletno gledališče Igorja Stravinskega *(Pulcinella in Zgodba o vojaku)*, s katerim je ljubljanski Balet nepozabno odprl X. jugoslovanski baletni bienale.

Za koreografijo, režijo in dramaturgijo Baletnega triptiha na glasbo Richarda Wagnerja in Ludwiga van Beethovna je leta 1987 prejel nagrado Prešernovega sklada. To je bila prva baletna predstava ljubljanskega baletnega ansambla na velikem odru Gallusove dvorane v Cankarjevem domu. Milko Šparemblek je s triptihom o dragocenosti ljubezni in življenja dokazal, da je tudi odličen arhitekt velikega baletnega odra, da je osebnost, ki v plesalcih odkriva tudi najgloblje umetniške potenciale.

Z brezčasnostjo najvišje govorice – govorice telesa in duha – je s solisti in z ansamblom baleta SNG Opera in balet Ljubljana nagovoril in navdušil plesalce in občinstvo s ponovno postavitvijo *Pastoralne simfonije* v baletnem večeru *Balet 100* v sezoni 2018/19 ob 100. obletnici slovenskega poklicnega baleta.

Njegovo vsakokratno sodelovanje z ljubljanskim baletom navdušuje tako ansambel kot občinstvo. Nestor slovenskega baleta Pino Mlakar je med drugim zapisal: *»do potankosti dognane koreografske stvaritve*, *Šparemblekove predstave v Ljubljani so nepozabni«*. Vznemirljivost Šparemblekovega opusa potrjuje tudi spoštljivo vrednotenje njegovih kompleksnih koreografskih sporočil, izrečeno v plesno-baletni kritiki.

Dragocen je tudi njegov prispevek k programu slovenske nacionalne televizije. Scenaristično, koreografsko in režijsko je oblikoval televizijski koreoakt *Epitaf za Srečka Kosovela* na avtorsko glasbo Alda Kumarja, *Vražji trilček* na glasbo Giuseppa Tartinija, *Somrak bogov* na glasbo Richarda Wagnerja, *Toccato in fugo* na glasbo Johanna Sebastiana Bacha in baletni umetniški projekt *Enigma Gallus*. Njegove televizijske stvaritve so navdušile tudi na mednarodnih festivalih v tujini. Milko Šparemblek je za koreografijo in režijo prejel vrsto nagrad na svetovnih festivalih, v bivši Jugoslaviji in v Sloveniji, med drugim pet nagrad na Baletnih bienalih v Ljubljani, vrsto nagrad na Hrvaškem, televizijsko nagrado Prix Italia, nagradi kanadskih in portugalskih gledaliških kritikov, nominiran je bil za newyorško nagrado Rose Emery, prejel strokovno nagrado poimenovano po Pii in Pinu Mlakarju, nagrado Prešernovega sklada in druge. Danes z družino živi v Zagrebu.

Milko Šparemblek je karizmatičen človek in umetnik, ki nas kot ustvarjalce ali kot gledalce zanesljivo in osrečujoče vodi iz labirintov sveta v objem lastnega srca. Lahko se mu le spoštljivo poklonimo.

Danica Dolinar

Režiser

Rok Biček

za režijo celovečernega dokumentarnega filma *Družina*

Rok Biček je že s kratkimi filmi (*Družina*, 2008 in *Lov na race*, 2010), ki jih je posnel med študijem na AGRFT dokazal, da se uvršča med tiste ustvarjalce, ki jih bolj kot spektakelska razsežnost filma zanima njegova resnica. Njegov diplomski film *Lov na race* (2010), subtilno študijo disfunkcionalnih odnosov in zlorabe v družini, je predvajala francosko-nemška televizija ARTE.

Mednarodno se je uveljavil z igranim celovečernim prvencem *Razredni sovražnik* (2013), premierno prikazanim in nagrajenim v Benetkah. Film tematizira generacijski spopad, razliko v dojemanju avtoritarnosti in avtoritete dveh generacij skozi pripoved o uporu dijakov zaradi samomora sošolke proti sistemu, ki ga v njihovih očeh predstavlja nepermisivni, avtoritativni profesor nemščine. *Razredni sovražnik* je metafora slovenske družbe, ki jo v filmu najbolje ponazori pripomba »tujca«, dijaka kitajskega rodu: »*Vi*, *Slovenci*, *če se ne pobijete sami*, *se pa pobijete med sabo.*« Film se je uvrstil med tri finaliste za nagrado *Lux* Evropskega parlamenta, kinematografsko pa so ga predvajali tudi v Avstriji, Italiji, Švici in Franciji.

Da je Rok Biček radikalen in brezkompromisen filmski avtor, ki ima občutek za slovenskost, za nacionalno relevantne teme, obenem pa se ne ustraši dokumentarnega raziskovanja najbolj nelagodnih odnosov, potrjuje njegov drugi celovečerni film *Družina* (2017), v katerem reflektira tako nacionalno kot družbeno in družinsko tematiko. Njegovo umetniško in sociološko kredibilnost je prepoznal Zavod Republike

Slovenije za šolstvo, ki ga je priporočil v srednješolski curriculum.

Rok Biček je z dokumentarnim filmom *Družina* monumentalno zarezal ne le v slovensko dokumentaristiko, temveč kar v zgodovino slovenskega filma. Družina je boleče intimna, a obenem univerzalna psihosocialna kronika nekega odraščanja v depriviligiranem okolju, ki ga je režiser snemal celo desetletje. Vstopanje v odraslost je mučno za vsakega najstnika, za otroke iz disfunkcionalnih družin še toliko bolj. Zato so morda prenagljene, a vendar avtonomne življenjske odločitve protagonista Mateja, ki na slovenskem podeželju odrašča v družini staršev in brata s posebnimi potrebami, hkrati pretresljive in razumljive.

Družina daje izjemen vpogled ne le v družinske, temveč tudi družbene silnice, ki delujejo pri socializaciji vsakega človeškega bitja. Roku Bičku se je uspelo s filmskimi sredstvi približati intimi družinske skupnosti, njihovim medčloveškim odnosom na osupljivo resničen, naturalističen način, a z ogromno mero umetniške in človeške občutljivosti. V enem desetletju, ki ga je preživel s to družino, se mu je posrečilo nemogoče: biti prisoten v odsotnosti in odsoten v prisotnosti. Neviden s kamero kot »muha na steni«, a obenem vseprisoten, se je tako integriral v družino, da njeni člani njegove prisotnosti nezavedno sploh niso več opazili ali hoteli opaziti. Biček je več kot sto ur posnetega materiala v desetih letih občuteno selekcioniral in zmontiral v dramaturgijo življenja, resničnejšega od vsakdanje banalne realnosti te konkretne družine, tako čustveno globoko, da jo je povzdignil na raven univerzalnega tako, da premore tako močne identifikacijske momente, da skoraj daje vtis fikcije, igranega filma. Kot je nekoč rekel Godard: *»Vsi veliki igrani filmi težijo k temu, da bi postali dokumentarni, in vsi veliki dokumentarni filmi želijo postati igrani.«*

Družina ni film o revnih, prikrajšanih, obrobnih ljudeh, temveč film o medčloveških odnosih v smislu Tolstojeve prve misli iz Ane Karenine, da so si vse družine podobne, vsaka pa je posebna v svoji bolečini in nesreči. S to družino, zaznamovano z drugačnostjo ter z doživljanjem protagonista, ki se je vanjo rodil in skuša iz nje zbežati in si ustvariti lastno, se lahko poistoveti vsak »normalen«, povprečen človek ne glede na družbeni status in razredno pripadnost. Humanizem Bičkovega filma izziva bistvo gledalčeve lastne človeškosti, ko si upa brez lažnega moralizma in odvračanja pogleda mučni problematiki običajno nevidnih ljudi dati dostojanstvo filmskega subjekta, kar je v dobi resničnostnih šovov, obscenega voajerizma in cenene senzacionalnosti nedvomno etična drža.

S tem epskim observacijskim dokumentarcem, ki se vpisuje v antologijo slovenskega filma in se lahko meri z vrhunskimi deli svetovne dokumentaristike, z inteligenco, analitičnostjo in potrpežljivostjo v pristopu, ki spominja na Fredericka Wisemana, je Rok Biček v domači kinematografiji postavil nov standard, kar sta opazili domača in tuja strokovna javnost. Leta 2017 je *Družina*, tako kot že *Razredni sovražnik*, prejela nagrado *vesna* za najboljši film na Festivalu slovenskega filma v Portorožu, na filmskem festivalu v Locarnu je dobila nagrado *tedna kritike* in se med drugim uvrstila na najpomembnejši evropski festival dokumentarnega filma IDFA v Amsterdamu.

Mateja Valentinčič

Kostumograf

za razstavo *Vzporedni svetovi*

Alan Hranitelj

Ko zaplešeta Alica in Góngora

Alan Hranitelj je genialen kostumograf – toda poleg sijajnih gledaliških kostumov ustvarja iz draperij in drugih elementov povsem avtonomne kreacije, ki se izmikajo zvrstni opredelitvi. Lahko jih vidimo kot skrivnostna bitja, ki sama vzpostavljajo svoje gledališče in ne potrebujejo drugih igralcev. Ko sem gledal njegovo razstavo *Vzporedni svetovi* na Ljubljanskem gradu, pa sem imel tudi ob gledaliških kostumih občutek, da ta »prazna« oblačila včasih učinkujejo še bolj živo od živih ljudi in da v svoji slovesni negibnosti sama vzpostavljajo še bolj dinamično gledališče kot predstave, za katere so bila nekatera od njih narejena. V drami Djune Barnes *Antifona* v nekaterih replikah »baročni« opisi detajlov oblačil odsotnih oseb, polni pobliskov dragocenih materialov, neverjetno živo prikličejo te odsotne osebe in njihove značaje. Alan Hranitelj s svojimi razkošnimi kreacijami, ki me vse bolj spominjajo na imaginacijo baroka, priklicuje nevidna, nematerialna bitja, ki morajo biti resnična, saj so tu njihova oblačila. Kako Nori klobučar ne bi bil resničen, če je pred nami njegova halucinantna garderoba? Jure Mikuž je pred leti v zvezi s Hraniteljem pisal o »bestiariju izmišljenih bitij«. Z najnovejšo razstavo pa se Hraniteljeva halucinantno intenzivna imaginacija tako stopnjuje, da ravno zaradi tega stopnjevanja ne moremo več govoriti o izmišljenem. Ta razstava nas namreč uči, da je razlika ravno v stopnjevanju: umetnik svojo imaginacijo tako stopnjuje, da postane živa resničnost.

Hraniteljev opus je erupcija najsvobodnejše imaginacije – toda v njem ni nič poljubnega. Umetnik pravi o svojih kostumih, da se niso zgodili, da so vedno bili, on jih je samo realiziral. Te besede me spomnijo na Michelangelov sonet, ki govori, da nima dober umetnik nobene zamisli, ki ne bi bila že vsebovana v kamnu, iz katerega kleše. Ta razstava ni bila samo praznik kostumografije, ampak tudi presežek kiparske in slikarske imaginacije – predvsem poezije, če poezijo razumemo kot stanje duha.

Razstava je bila zame tako močno doživetje, da mi je narekovala tudi odlomek romana, ki sem ga prav takrat pisal; živost vtisa bom najbolje povzel, če navedem del tega odlomka, v katerem stojim pred kostumom cerkvenega dostojanstvenika, ki ima na ramenih nenavadno distorzijo, kakor da dobiva krila:

»Da je lahko razširil ta krila, je okrog sebe potreboval vso to orgijo imaginacije, ki se je stopnjevala od kostuma do kostuma. Zraven njega rdeča ženska, zraven bitje z rogovi, ki spominjajo na rogove kozoroga, stoletja klobukov, tančic, brokata, razprtega v pahljače, rdeče rože, ki poganjajo iz črne tkanine, ki jo je vzvalovil gledališki veter. Kite iz blaga, korzeti, bele krinke. Ovratnik, ovešen s kovinskimi križi. In naprej stopnjevanje, to niso bili več kostumi, to so bila bitja, ki so spraševala ›je lahko človeško telo tako golo, kot so te tkanine pod ostrimi žarometi?‹ Velikanska žuželka v modri obleki z vlečko, ki se na koncu svetli v belino, da je kot sneg, kot puh. Črna kentavrinja, ki postane Templjar tako, da se drži za dve velikanski regratovi lučki. On je okrog sebe, da je izrazil svojo smrt, potreboval ves ta zbor. In da je izrazil svojo nesmrtnost? Bitja s cilindri, ki se spreminjajo v svetove in cvetove, peresa, potiski z zajci, goskami, prašički, oslički. Ženska na drugem kontinentu je kot majhna punčka sanjala, da je imela nenadoma vse polno prašičkov, kot da so padli z neba. In kam jih dati? Tu, kjer je dihanje pomnoževalo prostor, je bil prostor za vse, za hrošče, za oči, za manšetne gumbe v obliki src, na katerih so rožnati angelčki, za beneške maske, za krste, akvarije, kalejdoskope, za Večnost, popolnoma golo, iz samih draperij, iz vatikanskega brokata na črnem podestu, za njeno glavo iz črnih peres. Kakor da je v čudežni deželi Alica zaplesala z Góngoro.«

Toda kostum cerkvenega dostojanstvenika, ki se me je tako dotaknil, je bil narejen za komedijo, ki prikazuje ta lik z ironijo. Ženska figura mu kaže sredinec in Hranitelj je vse skupaj razumel tudi kot komentar, »da se odpira Pandorina skrinjica tudi v cerkvenih institucijah«. A presenetljivo je, kako je kljub temu temeljno občutje sakralno slovesno. Spomnim se na sekvenco o cerkveni modi v Fellinijevem *Rimu*, ki je samo na prvi pogled ironična, v resnici pa globoko fascinirana s poezijo katolicizma. Hranitelj je fasciniran s skrivnostjo in prepovedjo, ki stopnjujeta erotizem. Tudi v tem je naslednik baročne tradicije. Eno njegovih najlepših del me je spomnilo na baročni katafalk – iz draperij sestavljena figura, zasnovana kot evokacija večnosti. Umetnik pojasnjuje, da so modri brokat zanjo našli pri podjetju, ki dela za Vatikan.

V Hraniteljevem razkošju ni frivolnosti. Humor se zanj nikoli ne izključuje z vzvišenim. Nič ne more zaustaviti njegove zavezanosti večni lepoti.

Dr. Miklavž Komelj

Dramska in filmska igralka za vloge, ustvarjene v zadnjih treh letih

Nina Ivanišin

Dramska in filmska igralka Nina Ivanišin je v slovenskem gledališkem obnebju že zelo zgodaj opozorila nase, še posebej pretekla tri leta pa zaznamujejo njeni številni igralski presežki. Izpostavimo jih le del.

Kot interpretka glavne vloge v Sofoklovi *Antigoni* na matičnem odru ljubljanske Drame je pretresljiva in neizprosna. Njena Antigona je sinonim za razjarjeno togotnost, ko obračunava z ustrojem človeškega sveta, ki ga poganja sovraštvo, in se v sovražeči krogotok ujame tudi sama. Konec leta 2017 je nastopila tudi v avtorski predstavi *Ekscentrik – Nenehna Antigona* Dragana Živadinova, kjer bliskovito menjava registre, kot utelešenje etične drže, ki vrže rokavico patriarhatu in veljavni hierarhiji. Sodobna igralka, ki se do »večnega« duhovnega brezpotja zahodne civilizacije opredeli v duhu moderne identitete in spodletele človeškosti.

Kot Lojzka v Cankarjevih *Hlapcih* oblikuje vlogo z utišano trpnostjo; nikoli v središču odrskega prizora, toda njena igra, napolnjena s številnimi drobnimi detajli, živo spregovori o notranji muki lika. Njen skeptični, sprijaznjeno pasivni življ in budno bistre oči vidijo dogajanje od znotraj in stanovitnost raste iz specifične notranje mirnosti. Igralsko zrela izoblikuje vlogo z minimalistično igro in s premišljeno selektivnimi izraznimi sredstvi.

V *Visoški kroniki* je Nina Ivanišin ponovno v funkciji večvedne rezonerke kot del kolektivnega

pripovedovalskega fluida, pri njej ravno prav hlastnega in hkrati navihanega. Iz predstave ostaja v spominu njena minimalistična reprezentacija mučeniške obravnave telesa in obraza Agate Schwarzkobler, ki kljub pomnoženim »trenutkom negibnosti«, ki sami generirajo fikcijo, deluje že s svojo fizično prisotnostjo. Ob njej se vzpostavi občutek tekača na dolge proge, vtis, da smo priča potovanju igralke, ki se približuje »svojemu filmu«.

V predstavi *Demian* v Anton Podbevšek Teatru Novo mesto z menjavanjem vlog načenja vprašanje identitete, spola, osebne rasti kot vseživljenjskega procesa, preverja možnost simbioze in dilemo, ali razdvojenost ne pomeni enosti, saj eno brez drugega ni mogoče.

Kot Nežka v komediji *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* skoraj edina izstopa od dramske aleatorike kot na videz ves čas disociirana, po obodu odrske črnine premikajoča se silhueta, kot oko, ki vidi dogajanje od znotraj in ga rezervirano reflektira, čakajoč na svoj trenutek znotraj stanu, po katerem krmari; to je njen *modus operandi*. V tem je ključ do Nežke Nine Ivanišin: preudarno zadržano delovanje iz ozadja, ki svojo notranjo moč uveljavi po drugi poti. Prekanjena, a preživetveno stvarna, ko prizemljuje dogajanje s sevanjem trezne popustljivosti.

Povsem izjemna pa je zadnja v tem nizu, njena vloga Ž v sodobni drami *Pljuča* Duncana MacMillana, kjer s soigralcem izpeljuje neprekinjen plaz besed, dialoško valovanje dvomov in utemeljevanja, in izriše lik s spontanimi pomisleki razjedene sodobne mlade ženske, ki ve preveč, da bi se lahko zlahka prepustila toku. V sicer izrazito statični mizansceni Nina Ivanišin spet »teče«, z izjemno koncentracijo in dinamiko razvija mimiko, pozorno zaznava in manevrira z odtenki glasu; v drncu preigrava registre občutij – od vznesenosti, ekstaze, kljubovalnosti, jeze, žalosti in resignacije, vse do sprijaznjenosti z negotovostjo ob življenjski odločitvi. S tehnično dovršenim občutkom za tempo osmišlja replike eruptivno in s prezenco, ki drzno prepleta nivoje resničnosti in čustvena stanja protagonistke, prehaja od polno emancipirane samozavesti do lomljive prizadetosti. Do potankosti obvladuje govorni aparat in čustvene lege, ki jih pripenja nanj. Z izjemno natančno, zrelo človeško in umetniško izkušnjo je to karakterno vlogo izoblikovala v krono svoje večplastne ustvarjalne kondicije kot vrhunsko, redko videno igralsko stvaritev.

Nina Ivanišin kot študijsko poglobljena igralska kariatida zareže z brezkompromisno močjo, gledalca pa vsakič prefinjeno vpne v svojo interpretacijo, v isti sapi pa je občutljiva in intuitivna ustvarjalka, ki uspeva v predstavo vselej vpeljati individualno soavtorsko gesto. Ekspresivnost igre Nine Ivanišin podpira neizrečeni podtekst, ki sega onkraj videnega in povedanega. Ta prepoznavni odtenek pa jo dela samosvojo in hkrati nedoumljivo, »neukročeno«.

Mag. Primož Jesenko

Akordeonist in skladatelj za umetniške dosežke v zadnjih treh letih

Luka Juhart

Luka Juhart se je v mednarodnem prostoru v zadnjem desetletju uveljavil kot eden najvidnejših interpretov na akordeonu, še posebej na področju sodobne glasbe, v kateri to glasbilo dobiva vse pomembnejše mesto.

Pri igranju sodobne glasbe Juhart ne išče izvajalske niše, specializacije, ampak se zdi, da lahko v njej najbolj razvija svojo strast do zvoka. V zasledovanju te strasti iz meha svojega glasbila vselej iztisne pravšnjo silovitost in skrbno odbrane nianse, njegov akordeon sproža presunljiv hrup in tonska barvanja. Vsaki skladbi se posveti do potankosti, z znanjem, delovno etiko in osebno umetniško kredibilnostjo uresničuje zapisane ideje, a ga vedno zanima tudi ustvarjalni dialog s skladatelji. Zato je tako iskan interpret doma in v tujini.

Sam ali v različnih zasedbah je do danes pripravil vsaj 60 izvedb novih del. Redno in vse tesneje sodeluje z Urošem Rojkom, v nenehnem ustvarjalnem stiku pa je tudi z Vinkom Globokarjem. Globokarjevemu zahtevnemu in redko izvajanemu *Dialogu o zraku* je s številnimi izvedbami vdahnil novo življenje, v dveh skladateljevih poznih monumentalnih delih, *Radiografiji romana* in *Exilu št. 3*, pa je ob pogledu v part akordeona jasno, da ga je Globokar zapisoval z mislijo na Juhartovo izvedbeno energijo. Nemški skladatelj visoko kompleksnih del Claus-Steffen Mahnkopf je primernega interpreta za domala neizvedljivo skladbo *Deconstructing accordion* po več letih našel prav v Juhartu. Prodoren avstrijski skladatelj Thomas Larcher ga prav tako redno vključuje v svoje praizvedbe. V aprilu in maju leta 2018

je Juhart tako sodeloval z Orkestrom Gewandhaus iz Leipziga, s katerim je izvedel Larcherjevo delo *Chiasma* za orkester, ki vključuje solistično izpostavljeni akordeon. Delo je nastalo za evropsko turnejo orkestra z novim šefom dirigentom Andrisom Nelsonsom, izvedbama v Leipzigu pa je sledilo sedem koncertov v prestižnih dvoranah, začenši z novo Elbphilharmonie v Hamburgu in znamenito amsterdamsko dvorano Concertgebouw.

V minulih treh letih je Juhart razvijal daljša, kontinuirana sodelovanja z domačimi glasbeniki. Z Boštjanom Gombačem je izvajal dela slovenskih skladateljev za njun duo, ki izstopa z vsestranskostjo glasbenikov in njuno sposobnostjo improvizacije. Še dlje v tej širini je šel v delu s skladateljem in klarinetistom Urošem Rojkom. Glasbenika sta oblikovala nenavaden duo, simbiozo skladatelja, ki tudi igra klarinet, in akordeonista, ki je odigral obsežen opus nove glasbe. Soočal se je z nešteto idejami drugih skladateljev, nakar se je odločil zapisati svoje. Luka Juhart je leta 2013 ustvaril svojo prvo skladbo za akordeon solo, a je nato zmogel še nadalje izstopiti iz območja znanega, udobnega in tako danes piše za najrazličnejše zasedbe.

Pri skladanju na eni strani izhaja iz svoje odrske izkušnje, iz razmisleka o tem, kako uskladiti pozornost do vsakega najmanjšega detajla in sprostiti esenco glasbe, njeno nebrzdano moč. Odgovor pogosto najde v brezkompromisnem premisleku učinka skladbe, ki pa ga nato rad prepusti tudi improvizacijskemu momentu v izvedbi. Ali rečeno drugače – pri skladanju je na sledi isti strasti do zvoka, ki jo kanalizira v svoje rigorozne interpretacije drugih del. Svoja dela na različne načine opremlja s slovensko poezijo (Šalamun, Kosovel, Podlogar). V pesmih išče ideje in koncepte, sorodne tistim, ki jih poskuša zajeti v nastajajočih skladbah; izbrano pesem nato umešča na mesto komentarjev skladb v koncertnih listih, pri čemer ima v mislih tudi širjenje slovenske poezije.

Eden osrednjih dosežkov akordeonistovega za zdaj še majhnega opusa je delo *Unleashed* (2015), napisano za njegov duo z Rojkom. Skladba se razvija iz izdiha, šuma ust, šuma glasbil, listov z notami ter se z drugimi nenavadnimi inštrumentalnimi gestami, eksperimentalno nadgrajenimi virtuoznimi zvočenji, razvije v divje glasbeno vrtinčenje. Prva slovenska izvedba je pokazala, kaj vse lahko pridobi glasba, ko se izmakne iz stroge binarne ujetosti med skladateljem in interpretom. Zgodila se je muzika dveh soustvarjajočih glasbenikov, završala v dvorani Španskih borcev in se vsula med občinstvo. Prav ta koncertni posnetek Juharta in Rojka je skladbi *Unleashed* na 65. Mednarodni skladateljski tribuni Rostrum 2018 v Budimpešti prinesel uvrstitev med »priporočena dela«, kar je doslej uspelo le redkim slovenskim skladateljem. Ob koncu leta 2018 je nov posnetek skladbe izšel pri eni najuglednejših založb s področja sodobne glasbe, NEOS, na plošči s posnetki glasbe za akordeon in klarinet, ki jih Juhart izvaja skupaj z Urošem Rojkom.

Luka Juhart v glasbi ne išče delnih rešitev. Glasba zanj ni kariera, ampak nujnost, ki ga vodi med interpretacijo in ustvarjanjem, improviziranjem, poučevanjem in poživljanjem glasbene scene. Zato je dragocena oseba v našem glasbenem življenju in v vseh pogledih *celovit glasbenik*.

Dr. Primož Trdan

Prevajalka za prevodni opus zadnjih treh let

Suzana Koncut

Prevajalski opus Suzane Koncut je serija konsistentnih jezikovnih gest, ki francosko literarno in znanstveno kulturo približujejo slovenski javnosti, njihovo avtorico pa uvrščajo ne le med najplodnejše, temveč tudi najbolj poglobljene slovenske prevajalce in prevajalke srednje generacije. Zadnjih trideset let se Suzana Koncut kot poklicna prevajalka intenzivno posveča pretežno sodobnim francoskim tekstom, ki svoj prostor najdejo tudi med najzahtevnejšimi slovenskimi bralci.

Najobsežnejši delež njenega prevajalskega interesa predstavlja leposlovna francoska literatura. V njenem prevodu je slovenska jezikovna skupnost pridobila več deset literarnih besedil francoskega izvora 20. in 21. stoletja – pa vendar med njene najodmevnejše prevode sodita dva, ki v slovenščino na novo obujata dve klasični deli francoskega devetnajstega stoletja: Flaubertovo mojstrovino *Gospa Bovary* (Mladinska knjiga 1998, Sovretova nagrada 2000) ter véliki Stendhalov roman *Rdeče in črno* (Mladinska knjiga 2016). V obeh primerih gre za prevod, ki se ažurno odziva na časovno pogojene kulturne spremembe v ciljnem jezikovnem okolju. Suzana Koncut posebej v teh dveh prevodih vrhunsko demonstrira sodoben pristop k literarnemu prevajanju, v katerem podrobna jezikovna in stilna analiza izvirnika bistveno pogojuje razmislek o jezikovnem transferju in realizacijo prevodnih rešitev. Z enako dosledno analitično strastjo se Suzana Koncut loteva besedil, ki predstavljajo pomembne mejnike v razvoju francoske jezikovne estetike zadnjih desetletij: med njimi posebno mesto zavzema veličasten roman

z naslovom *Življenje, navodila za uporabo* (Študentska založba 2007), v katerem Suzana Koncut z dognano akribijo razreši zapleten diskurzni svet, ki obvladuje dramaturško strukturo sodobnega francoskega romana. Podobno velja za prevod romana Mathiasa Énarda *Cona* (Mladinska knjiga, 2019), prefinjene formulacije procesa, v katerem se aktualni dogodki preobražajo v zgodovinska dejstva. Prevajalski postopek Suzane Koncut je vseskozi utemeljen na širokem poznavanju francoskega jezika, literature, kulture in civilizacije, obenem pa je izrazito nagnjen k snovanju takšnih besedil, ki izvirnike izpeljujejo v brezhibni in slogovno izpiljeni slovenščini. Prevajalsko delo Suzane Koncut je jezikovna intervencija najvišjega ustvarjalnega zamaha, saj se loteva ne le zahtevnih, temveč praviloma tudi izredno obsežnih tekstov. Enako občutljiva je za estetske razsežnosti izbranih besedil kot za njihove intelektualne dimenzije.

V skladu s svojo teoretsko afiniteto je Suzana Koncut prevedla nekaj ključnih del iz francoske sodobne humanistično-družboslovne teorije in na ta način seznanila slovensko kulturno javnost s poglavitnimi miselnimi usmeritvami francoske znanosti in kulture zadnjih desetletij. Soočila se je z mogočnimi diskurzi najvplivnejših francoskih mislecev, med njimi so Simone de Beauvoir, Jacques Rancière, Jacques Derrida, Alain Badiou in še posebej eden od utemeljiteljev strukturalizma, antropolog Claude Lévi-Strauss, ki ga Suzana Koncut prinaša v naš prostor z dvema temeljnima naslovoma: *Divja misel* (Krtina, 2004) in *Žalostni tropi* (Studia humanitatis, 2015). Ob natančnem tkanju jezikovnih mikrostruktur je bralec v prevajalskem delu Suzane Koncut deležen koherentnega šivanja poglobljeno zajetih in podrobno raziskanih kontekstov, ki pomembnim izvirnim besedilom spričo virtuoznih tekstualnih analiz tudi v prevodu podeljujejo najširšo civilizacijsko veljavnost. Njen najpomembnejši prevodno-teoretski dosežek zadnjih let je zagotovo prevod sodobne antropološke klasike *Onstran narave in kulture* (Studia humanitatis, 2018), s katero avtor Philippe Descola na novo zarisuje smeri v humanistični refleksiji človeških družb, s prevajalkinim posegom tudi v slovenski znanosti.

Suzana Koncut s prevodi sodobne francoske dramatike (Bernard-Marie Koltès, Yasmina Réza, Marguerite Duras itd.) plodno sodeluje z večino slovenskih poklicnih gledališč. V gledaliških prevodih se posveča poetični govorljivosti zapisanih dialogov, in sicer tako, da igralcem omogoča poln razmah njihovega jezikovnega libida.

Najizrazitejši primer kompleksno naravnane prevajalske umetnosti Suzane Koncut je prevod Binetovega romana *Sedma funkcija jezika* (Mladinska knjiga, 2017), ki ob stilni in žanrski zaokroženosti raziskovalnega romana bralca vodi po vrtoglavih miselnih vijugah analize diskurza in semiotike, značilnih za francosko filozofijo in jezikoslovje dvajsetega stoletja. Prevod tega dela je originalno zlitje obeh glavnih tokov prevajalkinega literarnega interesa, fikcijskega in teoretskega, pri čemer bralec iz elegantnega teksta z lahkoto razbere prevajalkin kreativni užitek.

Suzana Koncut s svojim prepoznavnim metodičnim pristopom v prevajalskem delu na vseh besedilnih področjih dosega polnost avtorske ustvarjalnosti.

Dr. Primož Vitez

Oblikovalec za oblikovalske dosežke v zadnjih treh letih

Nejc Prah

Navdušujoče vizualne identitete festivalov (*Tresk!*, *Fotopub*, *33. Mednarodni grafični bienale*, *Type Directors Club Tokyo)*, glasbenih dogodkov (*Koordinate zvoka*, *Frank Ocean)*, celostna grafična podoba kreativne prakse (*Axis Mundi)*, drzni prelomi in izzivalne naslovnice revij (*Bloomberg Bussinessweek*, *Outsider)*, pomenljive infografike in energične ilustracije za lifestyle medije (*Tank Magazine*, *Brain Magazine*, *Fader Magazine*, *The New York Times*, *Medium*, *It's Nice That)*, samostojna razstava *Mal za hec*, *mal za res* v Ljubljani (2017) in Mariboru (2018) ter kopica drugih oblikovalskih rešitev so v preteklih treh letih neizbrisno zaznamovali krajino svetovnih in slovenskih vizualnih komunikacij.
Za njimi stoji, leta 1989 rojeni, nadvse prodorni grafični oblikovalec Nejc Prah, doma s Pijave Gorice.

Da – prosto po latinskem reku *Nomen est omen* – njegov iskrivi talent čisto zares dviga prah, potrjujejo številne strokovne objave s kritikami v prestižnih globalnih medijih (*AIGA Eye on Design*, *It's Nice That*, *Page Magazine*, *Brain Magazine*, *Tunica Magazine*, *Grain Edit*, *Image as a Tool)* in mnoge predstavitve z intervjuji v nacionalnem tisku (*Mladina*, *Delo*, *Dnevnik*, *Outsider)*. Ob domačih (večkrat *Bienale Brumen*) prepričajo predvsem mednarodne nagrade: *D&AD – Wooden Pencil*, *Art Directors Club New York – Young Guns*, *Type Directors Club Tokyo – TDC Prize & Grand Prix*. Vse izpostavljajo vrhunskost njegovih stvaritev. Nastopi na več kot dvajsetih kuriranih skupinskih razstavah v tujini (ZDA, Evropa in Japonska) in globalni seznami vplivnih talentov, mlajših od tridesetih let, (*Computer Arts*,

The Ones to Watch, *Printed Pages)* Nejca Praha uvrščajo med najbolj obetavne slovenske oblikovalce.

Še pred zaključkom dodiplomskega študija oblikovanja vizualnih komunikacij na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani leta 2013 je bil likovni urednik pri časopisu *Tribuna*; tudi zaradi izjemnih študijskih rezultatov. V tem obdobju so se kolegi že vračali z izmenjav, sam pa tujine še ni izkusil. Srečen nizozemski spodrsljaj ga je prepeljal čez lužo. Na Yale University School of Art je leta 2015 magistriral iz grafičnega oblikovanja in v ZDA prebil še štiri zelo plodna leta. V New Havenu, kjer so mu vrata odprli tudi nagrajeni tipografski eksperimenti iz Tribune, je v hipu izkusil neposrednost kritike, ki je v njem spodbudila radikalno prevpraševanje samega sebe. Razbremenjen iskanja referenc se je silovito usmeril v formiranje avtorskega izraza z bazično eksperimentalnim študijem. Končal ga je z vizualno osupljivo serijo plakatov *Hardware* ter zanjo še v istem letu prejel veliko nagrado *TDC Tokyo*.

Izhajajoč iz dejstva, da živimo v prostoru in v času, kjer lahko vsakdo ujame svoj trenutek in ko lahko v istem trenutku vsi izvemo za isti dogodek, se preko lastnih vizualnih izkušenj suvereno odziva na oblikovalske naloge, razpete med novomeškim Fotopubom in newyorškim Businessweekom. Tam je ugotovil: »*Svet novic ima stalne težave – pomembne stvari niso zanimive*, *zanimive stvari niso pomembne*.« In nato je ustvarjalno vzletel. Prahov svež pristop je privedel do izjemno pestrega grafičnega jezika: hibrida ilustracije, tipografije in fotografije. Vsebino interpretira neposredno, semantično preigrava generične forme, kar je mojstrsko izkoristil pri podobi festivala *Tresk!*. Znane simbole predoča na še ne videni način. Obrnjena sintaksa, presenetljive situacije, dinamične kompozicije, kontrastni koloriti in nadrealistično kolažiranje so prijemi, s katerimi generira konsistentno vizualno retoriko.

V tesnem sodelovanju s fotografom Klemnom Ilovarjem pri serijah plakatov za *Koordinate zvoka* prepleta fotografije vsakdanjih objektov s prekipevajočimi barvnimi prehodi. Hierarhijo informacij uravnoteži med skrajnimi tipografskimi formami in utilitarnimi prelomi. *33. Mednarodni grafični bienale* je opremil z duhovitimi podobami, ki angažirano odsevajo obravnavano tematiko na kulturni, družbeni in etimološki ravni. Kompleksna, a enostavno razumljiva in jasno berljiva vizualna identiteta branding studia *Axis Mundi* je posledica sistematičnega načrtovanja nadzorovane kombinatorike grafičnih elementov.

Prahova estetika je fascinantna. Z virtuoznostjo izkorišča skrajne možnosti digitalnih risarskih aplikacij tako, da svoje ideje pretvarja v natančno strukturirana, funkcionalno narativna, tehnično dovršena in brezhibno realizirana vidna sporočila, ki prehajajo med oblikovanjem in umetnostjo. Čeprav Nejc Prah pripada mladcem z nalepko »beg možganov«, je več kot očitno, da je svoje možgane tam zunaj odlično napasel. Ujel je odločilni trenutek, ko se v domovino vrača korak pred časom. Osvobojen spon in načel tradicionalnega grafičnega oblikovanja kot zastavonoša celotne generacije zapeljivo osvaja domačo in globalno oblikovalsko sceno, ki v njegovih delih vonja vznemirljivo prihodnost.

Domen Fras

Ira Ratej

Spoštovani predsednik republike Slovenije, spoštovani visoki gostje in ekscelence, spoštovani minister za kulturo, spoštovane članice in člani Upravnega odbora Prešernovega sklada, cenjeni nagrajenki in nagrajenci, spoštovano občinstvo, med katerim posebno prisrčno dobrodošlico izrekam osebam z okvaro sluha in vida, ki lahko prvič v zgodovini državnih proslav spremljajo dogajanje z nami v dvorani in hkrati neposredno skupaj z vsemi državljankami in državljani v televizijskem in radijskem prenosu.

To je privilegirano govorniško mesto in edina državna proslava, na kateri umetniki spregovorijo o politiki, politiki pa molčijo. Dejstvo je, da tukaj stojim kot druga predsednica Prešernovega odbora v skoraj petinsedemdesetletni zgodovini podeljevanja Prešernovih nagrad. To pa je tudi edino, kar zadeva mene, kaj izjemnega. Vsi, ki so vas s tega mesta naslavljali doslej, so imeli za seboj obsežne in vrhunske umetniške ali znanstvene opuse, ob katerih se mi zdi vse moje delovanje na področju umetnosti povsem nepomembno; oziroma, če se izrazim z besedami davkoplačevalcev: sem povprečni kulturniški parazit, zaposlen v javnem sektorju. Po branju govorov dosedanjih predsednikov, nagrajenk in lavreatov Prešernovega sklada se lahko le ponižno poklonim njihovi estetski in intelektualni veličini. Te svečane nagovore odlikuje pretanjeno izrazje, obilje umetniških, filozofskih in drugih referenc,

skrbno izbrani citati iz pesniških in proznih del, jasno definirane poante in teze, skratka vse, kar si kultivirani človek želi, da bi bilo del javnih razprav. Namesto tega pa se nenehno sooča s pritlehnostjo in prostaškim zmerjanjem na eni in vzvišeno birokratsko latovščino na drugi strani. Čeprav so ti svečani monologi slogovno izrazito raznoliki, pa so si po vsebinski plati presenetljivo podobni. Nekaj njihovih skupnih točk sem strnila v dvanajst trditev:

Slovenska umetnost je bila do osamosvojitve državotvorna.

Umetnost vzpostavlja narodovo in posameznikovo identiteto.

Država, ki ne podpira umetnikov in umetnosti, ni kulturna.

Narod, ki zaničuje in prezira umetnost in umetnike, ni kulturen.

Sploh ni nujno, da je umetnik kulturen. Ravno obratno.

Umetnost ne more preživeti na trgu.

Ministrstvo za kulturo mora skrbeti za razvoj umetnosti.

Pomen in namen umetnine se razodeneta šele v stiku z naslovnikom.

Umetnina ni vedno lepa.

Všečnost, razumljivost in primernost ne morejo biti merila, po katerih presojamo kakovost umetnine.

Umetniki umrejo, umetnine ostanejo.

Brez ustvarjalnih posameznikov narod in država nimata prihodnosti.

Nekaj bridko ironičnega je v tem, da mora vsakokratni govornik na predvečer slovenskega kulturnega praznika prepričevati ljudstvo in njegove izvoljene zastopnike, kako nujna je umetnost za identiteto posameznika in tudi za obstoj naroda. Pravzaprav je naravnost tragikomično, da leto za letom bolj ali manj borbeno s tega mesta utemeljujemo razloge za obstoj umetnosti, medtem ko v prvi vrsti sedi osem izjemnih umetnic in umetnikov, ki so s svojimi umetninami trajno obogatili slovensko kulturno zakladnico.

Ali imajo ti govori sploh kakšen učinek? Ali je po teh govorih v knjigarnah, gledališčih, operah, muzejih, galerijah in kinodvoranah kaj več obiskovalcev? Ali ti govori sprožijo spremembo kulturne politike? Prav nič od tega ...

Edine merljive rezultate učinka teh govorov beležijo samo spletni forumi, kjer se približno 24 ur po proslavi anonimni davkoplačevalci vneto kosajo med sabo, kdo med njimi bo še bolj žaljivo zabelil zmerljivke na račun umetnikov. Ob tem se pridušajo, češ, za kakšne nepotrebnosti se vendar trati denar, ki ga neprostovoljno namenjajo državi v obliki davkov in prispevkov.

Naj torej tiste med vami, ki se sprašujete, zakaj morate plačevati davke za tisto umetnost, ki se vas ne dotakne, vam ni všeč, ali pa je ne razumete, spomnim, da plačujete prispevke tudi za vse medicinske specialiste in posege, ki jih, menda, ne boste nikoli potrebovali, kar vam res od srca želim. Davke namenjate tudi vsem vrtcem, šolam in fakultetam, tudi tistim, ki jih sploh niste in jih ne nameravate obiskovati. Iz davkoplačevalskega denarja se plačujejo socialni prispevki tistim, ki so brezupno bolni, nemočni in obnemogli. Iz teh sredstev se financirajo tudi vojska, policija, brezštevilni uradi in še bi lahko naštevala. Sodobna država je namreč kompleksna struktura različnih podsistemov. In umetnost je le eden izmed njih. Soditi o funkcionalnosti države zgolj skozi prizmo lastnih potreb, interesov in užitkov je, milo rečeno, sebično pritlehno poenostavljanje.

Ali smo potemtakem res mi umetniki, ki ob letu osorèj opominjamo državo, da je gmotno stanje na področju umetnosti porazno, saj se pogoji, v katerih ustvarjamo, slabšajo, tudi taki ozkogledni sebičneži? Ne, nismo! Kajti naše delovanje ni grabežljivost zase, ampak je vedno usmerjeno k sočloveku: k bralcu, poslušalcu in gledalcu. Naše delo je javna služba, namenjena različnim ciljnim skupinam. Sicer pa vas, spoštovane davkoplačevalke in davkoplačevalci, lahko potolažim, ko vam sporočam, da umetnost že je na trgu. Založniki tekmujejo med sabo pri izdajanju in trženju knjig, galeristi pri prodaji slik in kipov, muzeji vas vabijo s tematskimi razstavami, knjižnice prirejajo družabne dogodke. Gledališčniki, glasbeniki, plesalci in filmarji se sleherni večer prerivamo med sabo, da bi iznašli način, kako vas zvabiti od doma v dvorane. Ali se zavedate naslednjega dejstva? Če ne bi plačevali davkov, si ne bi mogli privoščiti ničesar od naštetega. Knjige, slike, razstave, vstopnice za prireditve, vse bi bilo predrago in izbire bi bilo mnogo, mnogo manj. Samo tisti zloglasni en odstotek prebivalstva bi si lahko privoščil umetnost. Ko plačujemo davke, s katerimi se financirajo šolstvo, zdravstvo, znanost, uprava, zaščita, obramba, sociala in umetnost, sami sebi zagotavljamo na tak način vse te potrebne storitve. Vse, kar namenimo za plačilo umetniških del, se delno vrne nazaj v državni proračun. Tisti del, ki ostane nam ustvarjalcem, pa porabimo za ustvarjanje novih del. Seveda cenimo odzive na svoje delo, vendar je treba vendarle poudariti, da davkoplačevalci niste naši neposredni delodajalci.

Celo Ministrstvo za kulturo ni naš delodajalec niti naš gospodar, temveč le servis za zagotavljanje pogojev za umetniško ustvarjanje. To pomeni, da razdeljuje res pretehtano odmerjeni denar ustvarjalcem. Zaradi kriznih rezov in z zakoni ukazanih nalog se na Ministrstvu velikokrat znajdejo v zagatah. Reševanja teh nerešljivih težav pa se lotevajo tako, da odločanje, in s tem odgovornost za razvoj umetnosti, prenašajo na novoustanovljene agencije in centre. Agencijo si je treba predstavljati kot nekakšen jez med ministrstvom in mogočno deročo reko zahtev za financiranje. Da bi se izognilo preteči povodnji zahtev, ministrstvo postavi jez: ustanovi področno agencijo, jo dobro plača in jo pooblasti za razporejanje sredstev. Naloga agencije *Jez* pa je vodno pot zaustaviti vsem hkrati:

stoletnim strugam institucij, hrumečnim hudournikom novonastajujočih skupin, nepredvidljivim podtalnicam nevladnikov in živahnim potočkom samostojnih ustvarjalcev. Skozi ozke odprtine *Jez* spušča izbrane kose projektov. Temu rečemo reguliranje pretoka javnega denarja po načelu: vsi dobijo manj sredstev. Za agencijo *Jez* nastane jezerce, ki pač hitro izhlapeva, ker tudi najbolj vztrajni prosilci spoznajo, da ne bodo nikoli prišli na vrsto. Kmalu pod *Jezom* ni več jezera, ampak curlja le še krotka neplovna rečica. Ministrstvo opazi, da voda usiha in naslednjič agenciji *Jez* odmeri še manj denarja. Agencija *Jez* ubogljivo zaostri merila in še dodatno zmanjša pretok. Za jezom nastane mlaka, ki se suši; še hitreje kot prvotno jezero. Nazadnje opazimo za jezom samo še puščavo brez vode. Tako se že godi slovenski knjigi in filmu, z naslednjo reformo se bo zgodba ponovila tudi gledališču.

Stroko in strokovnjake, ne samo na umetniškem, ampak na vseh drugih družbenih področjih, kot sta na primer tudi znanost in šolstvo, politika počasi izriva iz javnega upravljanja. Tudi zato najboljši znanstveniki, strokovnjaki in umetniki odhajajo v tujino, če se jim le ponudi priložnost. Njihova dela pa nam odslej niso več dostopna. V naših medijih ne zasledimo več novic o njihovih uspehih, ker se tudi javna občila ukvarjajo samo še s škandali. Škandaloznost namreč zviša število klikov, kar pa privablja oglaševalce. Odbije pa vse tiste, ki kupijo časopis, plačajo naročnino za radio in televizijo zato, ker bi si mogoče še želeli prebrati ali slišati in gledati kakšen poglobljen komentar ali analizo, informativno reportažo ali argumentirano kritiko in recenzijo o knjigi ... Tudi zaradi medijske usmerjenosti v reklame usiha število njihovih bralcev, poslušalcev in gledalcev. In zakleti krog smrtnega plesa medijev je sklenjen. Ampak mediji so že tako po večini v zasebni lasti, zato jim ni treba več skrbeti za javno dobro ...

Z razvojem novih tehnologij stojimo pred drugačnimi izzivi, kot smo jih bili vajeni doslej. Kakšna je vloga umetnosti v današnjem svetu miselne in zaznavne razpršenosti, ki ju generirajo novi mediji ob brezobzirnem vsemogočnem despotstvu socialnih omrežij? Umetna inteligenca nam v ogled servilno ponuja le tisto, kar želimo gledati, sklada melodije, ki si jih želimo slišati, se prilagaja našemu okusu ali neokusu, svetovnonazorskemu ali političnemu prepričanju, medtem pa zahrbtno shranjuje vse, kar izve o nas. Vse to ostaja v lasti korporacij, ki jim niso mar niti posamezniki niti države. Te korporacije sleherniku zlagoma in vztrajno ustvarjajo iluzijo o svetu in nas načrtno pohabljajo v samovšečne egoistične pokveke. Tako zazrti same vase ne bomo zmogli zaznavati nikogar in ničesar drugega več kot samih sebe. Ko postajamo tako izolirani v egoizmu, smo tudi najlažje vodljivi.

V nasprotju z vsem tem pa prava umetnina vzbuja nelagodje, odpor, otožnost in osuplost, ker šele tako predrami sočutje, vzbudi občutek dostojanstva in premika meje miselnega obzorja. Zato umetniki vse pogosteje uporabljajo metode šoka, ker samo te še vzbudijo pozornost občinstva in omogočijo medijsko pojavnost.

Kolikšno težo v tem hrupu informacij, podob in laži pa sploh še ima umetniška beseda? Ali beseda sploh? Kaj torej pomeni, če vzkliknem v to polno dvorano, kot toliko govornikov pred mano: »**Bodimo nocoj prešerni**!«? Vam s tem prigovarjam, da bodite *sproščeni*, *razposajeni* in *veseli*? Ali pa Vas spodbujam k *objestnosti* in *predrznosti*? Vse to so pomeni besede *prešeren*, ki jih navaja zanjo slovar našega slovenskega jezika.

Kaj pa če vas z vzklikom »**Bodimo nocoj prešerni**!« morda dejansko ne napeljujem, oprostite, v »prešuštvo«? Kajti takó besedo *prešernost* prevede umetna inteligenca, ki ždi za Googlovim strojnim prevajalnikom! Izbiro pomena tega pridevnika, ki je priimek največjega slovenskega pesnika, nocoj prepuščam vam. Za zdaj še imate to možnost.

Pa: Hvala lepa!

Upravni odbor Prešernovega sklada

Predsednica:	Ira Ratej
Podpredsednik:	Edi Berk
Člani:	dr. Andrej Blatnik
	mag. Srečo Dragan
	Breda Kolar Sluga
	Simon Krečič
	Aleš Novak
	Tomaž Rode
	Hugo Šekoranja
	dr. Miran Štuhec
	Branko Šturbej
	Uršula Teržan
	mag. Matej Venier
	Zdenko Vrdlovec
	mag. Dušanka Zabukovec

Strokovne komisije Upravnega odbora Prešernovega sklada

Strokovna komisija za književnost:

Predsednik: dr. Primož Vitez

Člani:
dr. David Bedrač
Matej Bogataj
Goran Dekleva
dr. Dragica Haramija
dr. Andrej Koritnik
dr. Urška Perenič

Strokovna komisija za uprizoritvene umetnosti:

Predsednik: Vojko Vidmar

Člani:
Jaša Jamnik
Aleš Jan
Marko Japelj
Daliborka Podboj
Alja Predan
Matej Puc

Strokovna komisija za glasbo:

Predsednica: Nina Šenk Kosem

Člani:
Dejan Juravić
Milko Lazar
Gregor Pirš
Aleš Rendla
Boris Rener
Jože Vidic

Strokovna komisija za likovne in novomedijske umetnosti:

Predsednica: mag. Breda Škrjanec

Člani:
Boštjan Drinovec
Boris Gaberščik
dr. Andreja Hribernik
Jurij Krpan
Andrej Pavlič
Pavel Učakar

Strokovna komisija za avdiovizualne umetnosti:

Predsednica: Varja Močnik

Člani:
Ingrid Kovač Brus
Ženja Leiler Kos
Matija Šturm
Simon Tanšek
Mateja Valentinčič
Miran Zupanič

Strokovna komisija za oblikovanje in arhitekturo:

Predsednik: dr. Aleš Vodopivec

Člani:
Mihael Dešman
Domen Fras
mag. Maja Gspan
Marjan Kocjan
mag. Tomaž Krušec
Rok Kuhar

Izdal Upravni odbor Prešernovega sklada
V Ljubljani 2020

Zbrala in uredila Meta Comino

Oblikovanje in oblikovalska izvedba Vesna Vidmar

Fotografija Tone Stojko

Lektoriranje Lektorstvo Faganel

Tisk Collegium Graphicum d.o.o.

ISSN 1318-6167